MAS ALLA DEL COMENTARIO INMANENTE.

Marcial Morera Pérez

1. Por medio del presente trabajo no pretendemos demostrar nada. Sólo intentamos hacer a los estudiantes de literatura algunas breves sugerencias acerca del comentario de texto. Servirán de base a nuestras consideraciones algunas obras de lingüística y de crítica literaria de reconocido prestigio. Pero, antes de expresar nuestra opinión acerca del tema mentado, exponemos algunas consideraciones acerca de la ontología del poema. Dejamos claro desde aquí que sólo tratamos la cuestión del género lírico, que, por su naturaleza en cuanto a la brevedad y cohesión interna de sus obras, se presenta como muy adecuado para un comentario literario.

El poema es un hecho de discurso, un texto que tiene como base las unidades y las normas gramaticales de un sistema lingüístico. Por ello se ha insistido tanto en el carácter unicontextual del poema[1]. Es decir, en la poesía lírica se producen variantes combinatorias semánticas, por lo general insólitas (metáfora y metonimia), y la actualización de algunas de las relaciones semánticas y fónicas que virtualmente mantienen las unidades lingüísticas del sistema entre sí (rima, aliteración, dilogía,etc.)[2].

2. Desde una perspectiva semiológico–literaria, y sin que ello esté en contradicción con el análisis lingüístico anterior, el poema puede ser considerado como un signo, que, como tal, posee significante y significado. El significante literario es la lengua que le sirve de vehículo expresivo y el significado es el sentido estético, el complejo equilibrio resultante de todos los elementos del texto. Tal y como afirma Coseriu, "el lenguaje como tal se convierte en expresión para contenidos de otro nivel"[3].Y, en relación con el mismo tema, Trujillo se expresa en los términos siguientes: "la obra artística significa en su forma global y en función de sus elementos componentes"[4]. Esto es, el significado, y no sólo el literario, también el lingüístico, "no es nunca una "cosa", sino un equilibrio, es decir, una forma abstracta"[5].

Para ilustrar este aserto de Trujillo, que nosotros creemos ajustado a la naturaleza del poema, analicemos, conscientes de que cometemos una impropiedad al extraerlos de sus contextos, los dos versos siguientes: el primero es de Lorca, y dice así: "¡qué perfume de flor de cuchillo!"[6]. El significado literario de este texto se produce, además de por la denotación, que apunta hacia el color rojo de la herida producida por un cuchi-

llo, por otros valores connotativos (carácter pluridimensional del signo literario): la herida, sólo sugerida en el verso, es presentada como una flor, y, como tal, con atributos de color y olor. Por otra parte, y desde la óptica del narrador, este hecho violento no presenta matices claramente negativos (la expresión pone de relieve que el narrador se complace en la observación estética del hecho). Y hasta el mismo significante potencia la expresividad del verso por la reiteración de la consonante fricativa [*f*] en sílaba tónica.

El segundo texto es de Jorge Guillén, y reza así: "Los tejados contemplan/Tiernamente su bosque"[7]. El valor literario surge de la tensión producida por la denotación ('los tejados están orientados hacia el bosque, o hacia los otros tejados, que son presentados como un bosque') y los significados connotativos ('los tejados son entes animados con capacidad para la contemplación y la ternura').

Si el valor del signo literario es de naturaleza tan compleja, como parece que lo es, está claro que se equivocaba Schaff cuando, elaborando su tipología de los signos, afirmaba que "los signos sustitutivos", grupo al que pertenecen las artes, son susceptibles de ser traducidos a signos verbales[8], ya que el equilibrio semántico del que habla Trujillo es inefable; lo que no impide que el hombre pueda parafrasear, explicar o interpretar el poema. Es debido a esa inefabilidad el fracaso de toda traducción, tanto intra como interlingüística, de la poesía.

3. Dado que la obra literaria está constituida por dos planos (expresión y contenido), el poema puede ser analizado en varios niveles. Dependiendo del estrato de la obra en que nos situemos, estudiaremos lo que Gregorio Salvador llama estilemas[9] de expresión (aliteraciones, paranomasias, rimas, ritmos,etc.) o estilemas de contenido (metáforas, metonimias, quiasmos,hipálages, etc.), aunque debe tenerse en cuenta que unos repercuten directamente en los otros.

Para realizar un análisis de este tipo, debemos tomar el poema como unidad y no quedarnos en el nivel de la oración, como hace la sintaxis: las relaciones de los elementos del poema rebasan los límites de la oración, de tal manera que un elemento del comienzo de la obra puede mantener relación directa con otro de la parte final.

4. Un objeto de la naturaleza del signo literario tiene que resultar forzosamente complejo para todos aquellos que quieran explicarlo, interpretarlo y valorarlo, e incluso, hasta enojoso para algunos de los estudiantes que están obligados a pasar un comentario de texto. Hay alumnos que quieren un método de análisis que les permita elaborar mecánicamente su explicación del texto. ¿Qué método sigo? es una pregunta que se escucha con mucha frecuencia en las clases de literatura. Coseriu niega la existencia de "un método genérico de interpretación de los textos como "discovery procedure", pues es imposible decir de antemano qué relaciones de los signos se presentan como actualizadas en un texto determinado"[10]. De todos es conocida la postura idéntica que mantienen los críticos idealistas (L.Spitzer, D. Alonso[11]) en cuanto a la inexistencia de un procedimiento universal para estudiar el poema. Pero, aunque esta es una de las afirmaciones referidas a la literatura más generalmente aceptada, hay dos posturas en torno a la validez universal o particular de la interpretación del texto:

a) Para unos, las lecturas de un poema son intrapersonales. Todo el impresionismo crítico mantiene esta postura subjetiva, como puede observarse en la afirmación siguiente: "el texto literario constituye un diálogo eterno en el fluir de los tiempos, entre el alma de su creador y el alma del lector"[12]. También Trujillo escribe que "el significado del poema es susceptible de infinitas interpretaciones individuales"[13].

b) Para otros, la lectura de un texto puede ser interpersonal.Así, Galvano della Volpe, oponiéndose a los estudios factuales decimonónicos, sostiene que "la crítica estetizante espiritualista no es ni puede ser la única alternativa a la crítica positivista; la alternativa es más bien una crítica *filológico–semántica*[14] íntegramente funcional, o sea, toda ella en función del texto en cuanto producto histórico"[15]. También J. A. Martínez, en la obra que ya hemos citado, apunta en este sentido objetivo.

5) Como nos parece del máximo interés el método que, para el plano semántico, propone Martínez, lo resumimos a continuación.

En el texto, la violación de la redundancia semántica permite la creación de signos unicontextuales (imágenes). Esto es, en frases desviadas, un término "selector" (generalmente adjetivo o verbo) transfiere una serie de "rasgos selectivos" a un elemento "base" (generalmente sustantivo), que,superpuestos a éste, forman un nuevo signo. La interpretación de estos elementos unicontextuales puede realizarse desde una perspectiva lingüística; hay dos procedimientos de "reducción": "metáfora" y "metonimia". El primero es una interpretación por "metasemia", o sea, por neutralización de rasgos de contenido del elemento "selector". El segundo es un procedimiento de interpretación por "combinación" de todos los elementos semánticos de la imagen[16].

Con la finalidad de argumentar, desde nuestra modesta perspectiva, los pros y los contra de tal método de lectura, analizaremos algunas de las imágenes del poema lorquiano que ya hemos citado. Ni que decirse tiene que este tipo de análisis se sitúa en un nivel inferior al de la totalidad del poema, lo que ya significa una limitación, y que pretende reducir a lengua común las imágenes que el poeta ha creado.

En el primer verso ("En la luna negra") existe una desviación lingüística, un trastorno del sentido prosaico; los adjetivos de color que suelen combinarse con el sustantivo "luna" son "blanco" y "amarillo" pero no "negro". El sentido denotativo del verso es 'en la noche' ya que el sustantivo "luna" y el adjetivo "negra" señalan metonímicamente que el suceso que se narra se ubica en ese momento del día. Precisando más, y combinando todos los elementos semánticos implicados en la imagen, el texto puede ser interpretado como 'en la noche negra con luna'.

El tercer verso del poema ("cantan las espuelas") admite dos interpretaciones lingüísticas: puede reducirse por "metasemia" o por "metonimia". En el primer caso, nos daría como resultado denotativo 'suenan, tintinean, las espuelas' al neutralizar algunos rasgos de contenido léxico del verbo "cantar". En el segundo, 'canta(n) el (los) hombre(s) con espuelas' al combinar todos los elementos semánticos de la imagen. Teniendo en cuenta todo el contexto del poema, esta interpretación metonímica es inadecuada porque se habla en el poema de las espuelas de un bandido que está muerto sobre un caballo.

Pasamos ahora a la imagen contenida en los versos 12 y 13 del poema ("Sangraba el costado / de Sierra Morena"). Si el poema fuera analizado por alguien que desconociera la geografía peninsular, podría no percibir la desviación que existe en este texto (el costado que sangra es el de una persona que se llama Sierra Morena), pero, para el que sabe que Sierra Morena es el nombre de una cordillera peninsular, la desviación es obvia. La imagen que ésta produce es reductible por "metonimia": 'sangraba el costado del bandido que iba por Sierra Morena'.

Analicemos por último, y con estos ejemplos nos basta para nuestro propósito, el penúltimo tercerillo del poema ("La noche espolea / sus negros ijares / clavándole estrellas"), que contiene dos imágenes interpretables por "metasemia". Para evitar exten-

dernos mucho en el análisis semántico–sintáctico, reducimos el texto a la siguiente expresión: "en la noche, las estrellas se reflejan en los ijares del caballo".

Las imágenes aquí estudiadas han quedado limitadas a la pura denotación. Es decir, del rico contenido plurisignificativo poético, de todos los valores en equilibrio, solamente hemos resaltado el prosaico. Muy pobre se nos queda la explicación de la obra si nos conformamos con esto. Y no es que Martínez diga que debamos quedarnos en este nivel. El mismo afirma que "no podemos nunca concebir la reducción como una traducción de todo el sentido implícito en una desviación interpretable, sino sólo y fundamentalmente como una "motivación" de la desviación y de los valores semánticos peculiares que comporta (entre los cuales, la imagen)"[17]. Por tanto, este método no debe conducir a la idea de que el poema está formado por un tema, por una base conceptual denotativa, y que lo otro son galas estéticas formales, porque a la significación denotativa se le superponen otras dimensiones semánticas, como ya hemos comentado, que conviene considerar en la explicación del texto.

6. Así pues, el que comenta un poema tiene que aspirar a resaltar algo más que el contenido puramente denotativo. Un comentario que se precie de completo deberá contener los siguientes apartados: análisis y descripción, interpretación y valoración del texto. Es decir, deberán explicarse las tensiones que se dan entre todos los elementos que contiene el poema, sean usos desviados o rectos, la relación de la obra con las demás de la tradición literaria, los "efectos" que la obra produce en el consumidor, etc.[18].

Frecuentemente ha afirmado la crítica contemporánea (y, para cerciorarse de ello, cualquier manual de teoría de la literatura al uso sirve) que la subjetividad del lector tiene que quedar fuera de todo análisis, así como la personalidad del autor.Todo ello porque el poema es un lenguaje fuera de contexto. Aceptando la distinción "contexto" / "situación"[19], sería más correcto decir que el poema es un mensaje fuera de la situación de su creación. O sea, de ese mensaje se encuentran ausentes el emisor (persona real) y la situación extralingüística en la que se produce el mensaje[20].

Aunque esto es absolutamente cierto, no se puede decir lo mismo con respecto al receptor. El lector (u oyente) es un elemento del circuito de la comunicación literaria que siempre se encuentra físicamente presente en la intelección del poema y sin el cual la obra no tendría existencia[21]. Dicho de otra manera, el poema, una vez elaborado, existe sólo en función del lector, que está siempre rodeado de unas circunstancias que influyen en su lectura de la obra.Estas condiciones de tipo externo van de lo más general a lo más particular, desde elementos culturales objetivos hasta los estados psicológicos más personales.

Así pues, además de los valores lingüísticos, son fundamentales para la interpretación del poema otros datos, extralingüísticos, que provienen de la situación, de la realidad o de la psicología del lector.

De una manera más detallada, la información para el comentario del texto puede proceder de los siguientes ámbitos:

a) de la literatura: conocimiento del código artístico del poeta, de la norma literaria de una determinada época, de las claves de los géneros literarios, etc.;

b) de la cultura en general: conocimientos de historia, de religión, de filosofía, de geografía, de mitología,etc.;

c) de la biografía del mismo autor, aunque para ello sea necesario una documentación amplia y meticulosamente estudiada;

d) de la subjetividad del receptor. Los signos lingüísticos se cargan de evocaciones,

de connotaciones puramente personales, que se actualizan a veces en los elementos de un poema.

Todos sabemos, por nuestra experiencia como consumidores de literatura, que la lectura puede ser más o menos sustancial dependiendo de la mayor o menor riqueza que de estos conocimientos se posea.

7. Volviendo otra vez al poema lorquiano ya citado, podemos enriquecer la explicación propuesta. En los dos primeros versos de la primera estrofa ("en la luna negra/ de los bandoleros"), además del contenido referencial apuntado, aparece otra dimensión significativa, que podríamos parafrasear como sigue: la luna, que luce naturalmente blanca en la oscuridad de la noche, es negra para los bandoleros debido a su mala suerte. Esta transmutación de la naturaleza es en el poema como el mal agüero de una próxima tragedia. El resto de la composición nos confirmará en esta idea. Además, en nuestra cultura, el adjetivo "negro" connota 'muerte', 'luto', 'mal presagio', 'mala suerte'. Por otra parte, dicha unidad lingüística está insistentemente presente en el poema, y, en los sintagmas donde aparece ("caballito negro","negros ijares",etc.), destaca más el valor figurado que el recto. Por ejemplo, en el vocativo del primer estribillo ("caballito negro"), el adyacente del sintagma nominal significa denotativa ('caballo de color negro') y connotativamente ('caballo fúnebre', porque lleva un hombre muerto) y este último valor es el que adquiere más relevancia en el contexto del poema. Además, dicho adjetivo está en relación de equivalencia con otras unidades del poema que denotan o connotan las misma noción ("inmóvil","muerto","frío", etc.) y hasta con frases enteras, como "que perdió las riendas".

La imagen del verso tercero ("cantan las espuelas"), de la cual hemos dicho que puede ser reducida por "combinación"('cantan personas con espuelas') o por "metasemia" ('suenan las espuelas'), solamente admite la segunda interpretación si tenemos en cuenta todo el poema. Ahora bien, debe observarse que en el texto la acción de cantar, propia de seres animados en el lenguaje trivial (es decir, exige en su combinatoria semántico–sintáctica un sustantivo que contenga el clasema 'animado'), pasa a ser realizada por un objeto inanimado, que, según Martínez, se vuelve animado en virtud de la transferencia de dicho rasgo semántico del verbo al sustantivo. Este contrasentido, del que está lleno la canción, contribuye a la creación de la atmósfera irreal y misteriosa que se desprende de ella.

Vamos observando de paso cómo la totalidad del poema nos va confirmando una interpretación de las varias posibles lingüísticamente.

La tercera imagen comentada ya ("sangraba el costado / de Sierra Morena") sólo puede ser interpretada correctamente teniendo en cuenta que el nombre propio es un topónimo y no un antropónimo, como antes dijimos. Si se careciera de este conocimiento de tipo geográfico, desaparecería la imagen y se malograría el poema; en su lugar habría una frase prosaica con muy poca capacidad evocadora y sin función relevante dentro del mismo. Pero en el comentario de texto hay que tener en cuenta el entorno cultural y, por ello, percibimos la imagen en cuestión, imagen motivada sobre la referencia 'sangraba el costado del bandido que iba por Sierra Morena'. Ahora bien, debe advertirse que el accidente geográfico y el bandido mencionado se superponen poéticamente hasta quedar integrados en una sola unidad, de tal manera que lo que acontece a la persona es atribuido al lugar. O sea, se transfiere el clasema 'animado' a objetos inanimados, siguiendo la tónica general del poema. Pero esta metonimia puede ser entendida en otro sentido, complementario del anterior: Sierra Morena hace alusión a todos

los habitantes de tal lugar. Parafraseando el texto: la muerte del jinete apenaba, hacía sufrir, entristecía, a los vecinos de esta zona.

Debe ser completado también el comentario de la cuarta imagen que estudiamos. La prosopopeya aparece de nuevo en este texto. La noche y sus estrellas aparecen comparadas con un caballero y sus espuelas, y una acción propia del segundo se aplica a la primera. Esta imagen referida a objetos punzantes constituía una obsesión de Lorca y pertenece a su código expresivo, convertida en símbolo. Se repite, con más o menos cambios, en otros poemas, como, por ejemplo, en "Muerte de Antoñito el Camborio", de *Romancero gitano*, donde dice "cuando las estrellas clavan/rejones al agua gris". La semejanza es evidente.

Por medio de estas imágenes, hemos ido viendo cómo, por el sencillo procedimiento de animar lo inanimado, el narrador va dando unidad a su obra.

Por otra parte, también hemos comprobado que los datos culturales son imprescindibles para lograr un nivel de lectura adecuado. Y no es que digamos que la Poética (concebida como sistema de conceptos capaces de explicar la estructura interna de la obra literaria) deba tener en cuenta estos datos contingentes, propios de cada poema (esto es objeto del comentario), pero insistimos en que la lectura de poesía puede ser más o menos rica dependiendo del caudal que de estos conocimientos tenga el que la realiza. Un ejemplo más claro que los anteriores lo constituye esta oración de Max Estrella: "si en este laberinto hiciese falta un hilo para guiarse, no se lo pida a la portera porque muerde"[22].Cualquiera que ingnore la alusión tácita a la mitología (el hilo es, por supuesto, el que Ariadna dio a Teseo) haría una lectura bastante empobrecida, si no equivocada, del texto.

8. La relación del poema con su autor también ayudará a una interpretación más exacta y completa. Para descubrir esta relación, es imprescindible poseer conocimientos de la biografía del escritor.

La actitud narrativa del poema es de simpatía por el bandolero asesinado. Las biografías de Lorca nos hablan de la compasión que este sentía por los débiles y marginados (gitanos, bandoleros, etc.). De todos modos, en relación con el escritor y su obra, no debemos olvidar las siguientes palabras de M. Bonati: "No es, por ejemplo, adecuado al ser de la poesía (...) tomar sin más lo dicho por los personajes o por el narrador, como aserto u opiniones del autor"[23]. Esto es, debemos ser muy cautos a la hora de establecer la citada relación. A veces esta no es directa, pero siempre la hay, y el desvelarla es imprescindible para un conocimiento más amplio que el puramente inmanente.

9. Otros datos que han de tenerse en cuenta son los del entorno literario de la obra. Un poema no nace nunca aislado, como tantas veces se ha dicho, sino dentro de una tradición literaria que le da sentido. Por ello, el comentario de texto tiene que responder a preguntas como ¿por qué usa Lorca la canción para escribir este poema suyo y no otro tipo de composición más culta, en consonancia con las imágenes que contiene?. La respuesta a esta pregunta nos obligaría a tratar el problema de la herencia poética lorquiana. Es conocida la empresa de renovación literaria en que se embarcaron escritores como Rubén Darío, Miguel de Unamuno, los hermanos Machado, Juan Ramón Jiménez, etc., empresa que alcanza su cima con las obras de Lorca y Alberti[24]. Muchos de ellos vuelven los ojos a la poesía popular. Concretamente, la poesía de Lorca se inspira, entre otras fuentes, en el arte medieval arábigo–andaluz, en el arte gitano andaluz (el llamado "cante jondo"), etc. Dentro de esta herencia popular habría que estudiar el poema lorquiano comentado en parte.

10. Las emociones, las evocaciones, los recuerdos meramente personales que pueda provocar un poema son datos que sólo tienen trascendencia para un lector único. Son muy difíciles de formular y comunicar verbalmente, ya que son emociones y no nociones de emociones. Es lo menos interesante para un comentario , pero no para una lectura personal de un poema.

11. En fin, para el entendimiento cabal de todo lo dicho, no debe olvidarse que una cosa es el significado poético (lenguaje plurisignificativo, narrador, lector ficticio, elementos de expresión, etc.), que es inefable, y otra, la interpretación, la paráfrasis amplificadora. La lectura de un poema puede hacerse en diferentes niveles: relaciones inmanentes de los elementos que lo componen, estructura de la obra (objeto de la Poética), relaciones del objeto literario con otras entidades (poeta, sociedad, consumidor,etc.), tal y como han señalado Wellek y Warren[25] y Wayne Shumaker[26]. Ahora bien, no debe olvidarse que estas últimas relaciones sólo pueden explicitarse a partir del conocimiento de la estructura interna de la obra[27].

Un comentario de este tipo es complejo, y los estudiantes exigen a veces una fórmula que les permita abordar la obra. El método que Martínez propone, además de su importancia como criterio para clasificar figuras (metáfora y metonimia), es claro y eficaz para enseñar a leer poemas en un nivel elemental. La eficacia de tal procedimiento se irá aminorando a medida que vaya aumentando la capacidad lectora. O sea, por medio de este criterio lograríamos reducir a denotación el contenido de nuestro poema: 'en una noche estrellada y con luna, un caballo, con un bandolero muerto por herida de cuchillo, cabalga por Sierra Morena hasta llegar a un lugar en donde hay encendida una hoguera y en el cual alguien lanza un grito'. Esta interpretación podría servir para hacer ver cómo el poeta ha ido superponiendo, por medio de la manipulación de las dos técnicas del discurso (selección y combinación), otras dimensiones significativas a esta mera referencia.

12. De todas formas, la mejor recomendación que hoy se puede hacer a los estudiantes que tengan que comentar un texto es que adquieran amplios conocimientos de historia literaria, de lengua y lingüística, de cultura general, etc. Esto, junto a una mediana sensibilidad y una lectura atenta del texto, permitirá hacer un comentario poético de manera satisfactoria. Parecen, sin embargo, muy poco fructíferos, métodos que se proponen como ampliamente explicativos (ejemplo, el estilístico de M. Riffaterre[28] y otros más simples de la crítica literaria contemporánea).

NOTAS

1) Vid. J. A. Martínez, *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, 1975, p. 295, y E. Coseriu, *El hombre y su lenguaje*, Madrid, 1977,pp.201-207.

2) Es decir, actualización de lo que Saussure llamó "relaciones asociativas", respecto de las cuales decía que "un término dado es como un centro de una constelación, un punto donde convergen otros términos cuya suma es indefinida". Vid.F. de SAUSSURE, *Curso de lingüística general*, B. Aires, 1978, p. 212.

3) Vid. COSERIU, loc. cit., p. 207.

4) Vid. R. TRUJILLO, *Elementos de semántica lingüística*, Madrid, 1976, p. 34.

5) Vid. ib.

6) El verso pertenece al poema "Canción de jinete". Vid. R. ALBERTI y G. de TORRE, *Antología poética*, B. Aires, 1980, p. 62-63.

7) Vid. J.GUILLEN, *Cántico*, Barcelona, 1980, pp.33-34. El poema se titula "Las soledades interrumpidas".

8) Vid. A. SCHAFF, *Introducción a la semántica*, México, 1973, pp. 189-193.

9) Vid. G. SALVADOR, "Orillas del Duero", de Antonio Machado", en *El comentario de textos, Madrid, 1973*,

pp. 189–193.

10) *Vid. COSERIU, loc. cit., p. 204.*

11) *Vid. D. ALONSO, Poesía española*, Madrid, 1973, p. 11.

12) Vid. AGUIAR E SILVA, *Teoría de la literatura*. Madrid, 1979, p. 446.

13) Vid. TRUJILLO, loc. cit.

14) El subrayado es nuestro.

15) Vid. G. della VOLPE, *Crítica del gusto*, Barcelona, 1963, p. 29.

16) Vid. MARTINEZ, loc. cit., capítulos V y VI.

17) Ib.

18) Aunque no negamos que en muchas ocasiones las percepciones y juicios de valor dependen del estado de ánimo, siempre variable, de los lectores, sin embargo, las interpretaciones de un mismo poema, cuando están bien hechas, se mantienen dentro de unos límites.

19) Esta distinción es formulada por J. A. Martínez de la siguiente manera: "hay que distinguir un entorno lingüístico, constituido por un contorno de unidades lingüísticas de la misma naturaleza que la unidad considerada (fonema, signo mínimo o complejo) y que la condiciona; este entorno se denomina *contexto*. Y un entorno no lingüístico la *situación*, constituida por el conjunto de elementos extralingüísticos presentes en la mente de los sujetos o también en la realidad física exterior en el momento de la comunicación, y que condiciona de algún modo las unidades lingüísticas". Vid. su op. cit.

20) Con estas ideas como base, se ha distinguido entre *autor*, persona física, ausente del poema, y *narrador*, personaje puramente indicial de la obra literaria. Vid. F. M. BONATI, *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, 1972, p. 150.

21) Y todo ello independientemente del lector ficticio del que habla Bonati (loc. cit.) teóricamente y García Bolta prácticamente en "Un personaje de Pérez Galdós: "el lector ficción", en *Revista de Filología, La Laguna, 1981, pp. 45–53.*

22) *Vid. VALLE INCLAN, Luces de bohemia*, Madrid, 1980, p. 79

23) Vid. BONATI, loc. cit.

24) Vid. J. C. MAINER, *La Edad de Plata*, Madrid, 1981.

25) Vid. R. WELLEK y A. WARREN, *Teoría literaria*, Madrid, 1974, partes III y IV.

26) Vid. W. SHUMAKER, *Elementos de teoría crítica*, Madrid, 1974, pp. 47–58.

27) Es el método que ensaya Mainer en su obra citada.

28) Vid. M. RIFFATERRE, *Elementos de estilística estructural*, Barcelona, 1976, pp. 35–77.